

RUS EDEBİYATININ GÜMÜŞ ÇAĞI'NDA GOTİK MOTİFLERİN YÜKSELİŞİ: ZINAİDA GİPPIUS'UN "AKŞAM HİKÂYESİ"

Doç. Dr. Duygu ÖZAKIN*

Öz: Batı dillerinde “yüzyılın sonu”na işaret eden Fransızca kökenli *Fin de Siècle* teriminden hareketle yaygınlaşan “yüzyıl dönümü” kavramı, Rus edebiyat teorisinde, yine “yüzyılın sonu” anlamına gelen *konets veka* [конец века] terimiyle karşılanır. Kavram, Rus edebiyatının Gümüş Çağı olarak adlandırılan ve farklı araştırmacılarca değişken yıllara tarihlendirilmekle beraber, yaklaşık olarak 19. yüzyılın son on yılından 20. yüzyılın ilk çeyreğine dek sürdüğü kabul edilen sanatsal ve düşünsel yaratı sürecinin de genel ilkelerini belirler. Bu çalışmada, Gümüş Çağ edebiyatının önemli temsilcilerinden Zinaida Nikolayevna Gippius'un *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* [Вымысел: Вечерний рассказ] adlı eseri incelenir. Çalışmada, yazarın yüzyıl dönümü Rus edebiyatında sıklıkla tartışılan “özgür irade” sorununa yönelik türler ve metinler arası yaklaşımının, çağın karamsar ruhuna uygun düştüğü gözlemlenen Gotik perspektif yardımıyla değerlendirilmesi amaçlanır. İ. A. Pankeyev'in 2009 yılında yayımlanan *Gümüş Çağ Gotik Nesri* [Готическая проза Серебряного века] adlı derlemesinde kendine yer bulan eser, adını Gotik edebiyatta sıklıkla başvurulan bir öyküleme yöntemi olan “akşam/gece hikâyesi” anlatma geleceğinden alır. *Binbir Gece Masalları*'ndan Batı edebiyatına ve romantizm üzerinden Rus edebiyatına sirayet eden bu gelenek, Gümüş Çağ'da benimsenen karanlık imgelemin yansıtılmasına elverişli bir zemin hazırlar. Gecenin ilerleyen saatlerine dek birbirlerine gizemli rivayetler anlatan kurmaca karakterlerin bir araya geldiği akşam toplantılarına hâkim olan tekinsizlik duygusu, metinlere Gotik bir atmosfer bahşeder. Bu çalışmada, Gippius'un “akşam hikâyelerine” getirdiği yorum motif merkezli inceleme yöntemiyle okunur ve Gümüş Çağ nesrinin, literatüre son dönemde kazandırılan *Yüzyıl Dönümü Gotiği* [Fin de Siècle Gothic] ile alacakaranlık bir motifler dünyası paylaştığı ortaya konulur. Nitekim yüzyıl dönümünde bilimsel gelişmeler yaşamı kolaylaştırırken; teknolojik yeniliklerin ayak uydurulması zor ve kaygı verici bir süratle ilerlemesi, halkların savaşlar silsilesi altında sömürülmesi ve hızlı kentleşmenin yabancılaşma duygusunu harekete geçirmesi, toplumları belirsizliğe sürükler. Çalışmada, Gümüş Çağ nesrinin söz konusu zorlayıcı koşulların yarattığı müphem atmosferden beslenerek serpiildiği ve bu gelişimin *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi*'nde Gotik motifler yoluyla işlendiği sonucuna erişilir.

Anahtar Kelimeler: Zinaida Gippius, Gümüş Çağ, Fin de Siècle, Gotik, motif.

THE RISE OF THE GOTHIC MOTIFS IN THE SILVER AGE OF RUSSIAN LITERATURE: ZINAIDA GIPPIUS' "EVENING TALE"

Abstract: The concept of “turn of the century” in Western languages borrowed from French *Fin de Siècle* literally refers to “the end of the century”. The term corresponds with *konets veka*

ORCID ID : 0000-0003-0927-1926

DOI : 10.31126/akrajournal.1069439

Geliş tarihi : 07 Şubat 2022 / Kabul tarihi: 09 Mart 2022

*Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü.

[конец века], which means “the end of the century” as well in Russian literary theory. The concept also determines the general principles of the artistic and intellectual creative process, which is called the Silver Age and dated to variable years by different researchers. The Silver Age is considered to have lasted approximately from the last decade of the 19th century to the first quarter of the 20th century. In this study, one of the important representatives of the Silver Age literature Zinaida Nikolayevna Gippius’ *Fiction: An Evening Story* [Вымысел: Вечерний рассказ] is analyzed. It is aimed to evaluate the author’s approach to the problem of “free will”, which is frequently discussed in turn of the century Russian literature through the Gothic perspective that suits the pessimistic spirit of the age. The story appeared in I. A. Pankeyev’s *Silver Age Gothic Prose* [Готическая проза Серебряного века] published in 2009 as a Gothic text. The story takes its name from the tradition of “evening/night stories”, which is a narrative method frequently used in Gothic literature. This tradition is spread to Western literature by *The Arabian Nights (One Thousand and One Nights)* and to Russian literature through romanticism. It prepares a suitable ground for the reflection of the dark imagination embraced in the Silver Age. The sense of uncanny dominates these evening meetings, where fictional characters come together to tell each other mysterious stories until the late hours of the night and it provides the texts a Gothic atmosphere. In this study, Gippius’ interpretation of “evening stories” is read from a motif-centered perspective and the world of twilighty motifs that Silver Age prose shares with the *Turn of the Century Gothic* [Fin de Siècle Gothic], which has recently been introduced to the literary theory is analyzed. It is concluded that at the turn of the century, while scientific developments made life easier, the rapid progress of technological innovations, which is difficult to keep up with, the exploitation of people under a series of wars and rapid urbanization awaking the sense of alienation lead to uncertainty in society. Therefore, Silver Age literature is flourished on the axis of a dualist reception, fed by the ambiguous atmosphere created by challenging conditions typical of that period and this development is reflected through Gothic motifs in *Fiction: An Evening Story*.

Key Words: Zinaida Gippius, Silver Age, Fin de Siècle, Gothic, motif.

1. Giriş

Bir asır, tarihsel ilerleyişin kategorilere ayrılmasında ve paradigma değişimlerine yol açan dönüm noktalarının belirlenmesinde sınır çizgisi olarak kullanılır. Her yüzyılın kendine özgü bir “ruhu”; karakteristiği, toplumsal ve politik kodları olduğu düşüncesinden hareket eden edebiyat bilimciler de edebiyat tarihi yazımında akımları ve zihniyetleri sınıflandırırken yüzyıl kıstasına sıklıkla başvururlar. Öte yandan yüzyıl geçişleri, toplumların anlam inşa etme alışkanlıklarındaki farklılaşmanın yarattığı gerilimden beslenen sanatsal yeniliklerin yaşanmasına vesile olur.

Yüzyıl geçişleri, toplumsal açıdan hem bir takım beklentilerin, hem de korkuların gün yüzüne çıktığı değişken süreçlerdir. Bu değişimin en bariz yaşandığı dönemlerden birini, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın başları teşkil eder. Zira önceki yüzyıl geçişlerinden farklı olarak, teknolojik gelişmelerin hızlı ilerleyişi, toplumda değişim duygusunun daha derinden hissedilmesine yol açar; yaşamın kolaylaşacağına yönelik umut ve daha çetin koşullar getireceğine yönelik karamsarlık, eş zamanlı olarak ortaya çıkar. 20. yüzyıl boyunca taktikleri daha acımasız bir kimliğe bürünen dünya savaşları, iç savaşlar,

devrimler, Hiroşima ve Nagasaki bombardımanları ve toplama kamplarının kurulması, sosyal yaşamı rasyonel aklın yıkıcı eğilimler gösterdiği bir çatışma alanına dönüştürür ve yüzyıl geçişindeki toplumsal korkuları haklı çıkararak “yüzyılın sonu” anlayışından kaynaklanan kötücül öngörülerini gerçekleştirir. 20. yüzyıl, dünya tarihinde bir savaşlar yüzyılı olarak; İtalya, Almanya, İspanya ve SSCB gibi devletler açısından ise bir diktatörlükler yüzyılı olarak kayda geçer. Bu bakımdan, gerek Rusya İmparatorluğu’ndan Sovyet Rusya’ya doğru uzanan tarihsel ve politik dönüşümün; gerekse bu dönüşümün bir yansıması olarak vücut bulan edebî yenileşmenin şekillendirdiği 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarındaki süreç, Rus edebiyatının çözümlenmesinde önemli bir dönemeç olarak görülür ve Gümüş Çağ olarak adlandırılır.

Bir dönüm noktasında bulunma duygusu, Gümüş Çağ sanatı üzerinde güçlü izler bırakır ve dönemin sanatçılarının bireyin iç dünyasına yönelik son derece hassas bir algıya sahip olmasını sağlar. Ayrıca tarihî konumu dolayısıyla Gümüş Çağ bir tür “gün batımı hissi” [ощущение заката] ya da Valeri Bryusov’un aynı adlı sonesine ithafen bir tür “sonbahar duygusu” [осеннее чувство] yayar (Demçenko, 2011: 4). Sona ulaşma ve güzel günleri geride bırakmış olma düşüncelerinden beslenen bu karamsar duygu durumu, Gotik gibi alt türlere özgü karanlık öğelerin edebiyat dünyasında yeniden ve şevkle işlenmesine yol açar. Gerçekçi ve toplumcu gerçekçi arayışların baskın eğilimler hâline geldiği yıllar arasında konumlanan bir geçiş dönemi olması dolayısıyla Gümüş Çağ, her iki akım tarafından yadsınan mistik motifler etrafında örülen özgün bir edebiyat geleneğinin yaratılmasına vesile olur.

Bu makalede, söz konusu geleneğin etkin temsilcilerinden şair, yazar, oyun yazarı ve düşünür Zinaida Nikolayevna Gippius tarafından kaleme alınan *Kurtama: Bir Akşam Hikâyesi* [Вымысел: Вечерний рассказ] adlı eser incelenecektir. Bu eser, ilk kez Rus gazeteci, yazar, şair ve akademisyen İ. A. Pankeyev’in hazırladığı *Gümüş Çağ Gotik Nesri* [Готическая проза Серебряного века] başlığını taşıyan derlemede, türün örneklerinden biri olarak yer almıştır (2009: 212). Eserdeki motifleri Gotik edebiyat kuramları doğrultusunda çözümlerken döneme özgü *çöküş* duygusunu yansıtan karanlık imgelemi ortaya koymayı amaçlayan makalede, öncelikle Gümüş Çağ kavramının içeriğinden ve Rus edebiyat tarihindeki öneminden söz edilecektir.

2. Gümüş Çağ Kavramının Kapsamı ve Ortaya Çıkışı

Geçmiş yüzyıllara bölerek inceleme pratiği, tarih biliminde olduğu gibi edebiyat tarihi yazımında da başvurulan bir yöntemdir. Bununla birlikte yüzyıl dönümlerinin neden olduğu karmaşık duygu durumunun, toplumların edebî mirası üzerinde benzer etkiler bıraktığı düşünüldüğünden, ilgili dönemlerin ikili karakterini tanımlayacak özgün bir terminoloji geliştirilir. Batı dillerinde,

“yüzyılın sonu”nu ifade eden Fransızca kökenli *Fin de Siècle* teriminden hareketle yaygınlaşan “yüzyıl dönümü” kavramı, Rus edebiyat teorisinde, yine “yüzyılın sonu” anlamına gelen *konets veka* [конец века] terimi ile karşılaşılır. Terim, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında verilen eserlere, tematik bütünlük gösteren tür ve akımlara işaret eder ve Rus kültürüne özgü *Fin de Siècle* ruhu, Gümüş Çağ adıyla anılır. A. S. Puşkin’in (1799-1837) yaşadığı ve eserler verdiği dönem olan Altın Çağ’ı takip etmesi nedeniyle, 1890’lardan 1925’e dek yaşanan kültürel süreç, Rusya’da Gümüş Çağ olarak bilinir. Zira Altın Çağ, Rus şiirinin ilk kez yaratıcılığın, felsefi derinliğin ve estetik değerlerin doruklarına ulaştığı dönem olarak kabul edilir (Forrester - Kelly, 2015: xl).

Bilindiği gibi Gümüş Çağ, başka bir ifadeyle yüzyıl dönümü edebiyatı, bir “geçiş dönemi” edebiyatıdır (Çernoivanenko, 2011: 1). Ancak bu geçiş döneminin farklı kaynaklarda, değişken yıllara tarihlendiğini görmek mümkündür. Bunun temelinde, edebiyat tarihinin devirlere ayrılması konusunda belirlenen kıstasların, araştırmacının perspektifine göre değişkenlik göstermesi yatar. Karaca, “20. Yüzyıl Rus Edebiyatını Karakterize Eden Süreçler” başlıklı yazısında Rus yazar, şair ve gazeteci Dmitri Bıkov’a göre Gümüş Çağ’ın 1894-1929 yılları arasında yaşandığını; ancak özünde bu çağın 19. yüzyılın son yıllarında başlayarak 20. yüzyılın ilk yirmi yılı boyunca sürdüğünü ifade eder (2017). *Rus Edebiyatı* adlı çalışmasının “Yüzyılın Sonu ve Gümüş Çağ” başlıklı bölümünde Jean Bonamour ise yüzyıl sonundan 1917 devrimine kadar Rus edebiyatında bir gelişme görüldüğünü ve bu gelişmeye Puşkin’in Altın Çağ’ına gönderme yapılarak Gümüş Çağ adı verildiğini belirtir (2006: 71).

Araştırmacıların işaret ettikleri tarih aralıkları kendi yorumlamaları doğrultusunda çeşitlilik gösterse de Gümüş Çağ boyunca Avrupa’nın sanatsal ve edebî hareketlerine ait öğelerin, Rus topraklarına özgü ince ayrımlarla işlenmeye devam ettiği ve bizzat dönemin yaratıcı karakteristiğini belirlediği ortak bir kanaat hâline gelir. Zira bu süreçte Rus sanat dünyası hem disiplinler arası hem de uluslararası etkileşimlere ve iş birliklerine sahne olur. “*Siyasal bunalmaların da eksik olmadığı bir ekonomik gelişme ve sosyal dinamik bağlamında, Rusya, öteki kültürlerle ve Avrupa edebiyat ve sanat akımlarına her zamankinden daha fazla açılır.*” (Bonamour, 2006: 71). Gümüş Çağ kültürel olgusunun bütünlüğü yalnızca “dönemin ruhu” sayesinde değil; aynı zamanda yazarlar, şairler, ressamalar, oyuncular, filozoflar ve müzisyenler arasındaki çok yönlü ve zengin bağlantılar aracılığıyla sağlanır (Azizyan, 2001: 6). Ayrıca Gümüş Çağ kültürünün çeşitli sanat türleri, uluslar ve dönemler arasında yaşanan etkileşimden doğan bir sentez olduğu düşünülür. 1800’lerin son yıllarından 1917 Ekim Devrimi’ni takip eden kabaca ilk on yıllık sürecin sonuna dek, nispeten kısa soluklu ancak yoğun bir sanatsal deneysellik ve özgürlük

dönemi yaşanır; Rus edebiyat dünyası ilerici ve dahası radikal kimlikli akımların doğuşuna sahne olur:

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş dönemi, Rus kültür tarihinde Avrupa'daki fin de siècle dönemine tarih ve öz açısından benzer biçimde yaşanmıştır. Bununla birlikte gümüş çağ, geleneklerin yanı sıra materyalist ve idealist dünya görüşlerine başkaldıran yeni sanat anlayışını yansıtan şiirleriyle edebiyatta modernleşmenin öncüsü ve savunucusu oldukları iddiasıyla kendini tüm dekadant akım ve oluşumların üzerinde gören ve bu döneme her biri ayrı ayrı damga vuran sembolizm, fütürizm, akmeizmin ardı sıra OBERİU gibi, avangart sanat iddiasını paylaşan gruplarla Rus edebiyatında altın çağın sonrasında yenilikçi, modern, renkli, hareketli, bir o kadar da karmaşık bir dönemi anlatmaktadır (Parer, 2013: 532).

Edebî dönemleri adlandırma işi, doğası itibarıyla, teorisyenin ya da araştırmacının bakışını bugünden geçmişe doğru yönelten bir eylemdir. Yüzyıl dönümü Rus edebiyatının Altın Çağ ile kıyaslanan bir isim alması da dönemin başlangıcına tekabül eden 1800'lerin sonları yerine ancak 1920'lerde mümkün olur. Gümüş Çağ teriminin ilk kez kim tarafından kullanıldığı hakkında çeşitli görüşler ortaya atılır. Terimin ilk kullanımı, pek çok kaynakta şair, çevirmen ve eleştirmen Nikolay Otsup'a atfedilir. Zira onun *Rus Şirinin Gümüş Çağı* [Серебряный век русской поэзии] başlığını taşıyan makalesi, dönemin D. S. Merejkovski, Z. N. Gippius, A. Ahmatova, M. İ. Tsvetayeva, N. S. Gumilyov, V. V. Mayakovski, A. A. Blok gibi tanınmış temsilcileri üzerine bir inceleme niteliği taşır ve yazar, kendi deyişiyle “*modernist Rus edebiyatının karakteristiği*”ni tanımlamak adına bu adlandırmayı önerir (Otsup, 1933: 174). Bir diğer görüş de filozof Nikolay Berdyayev'in ilgili dönemi Gümüş Çağ olarak adlandırmış olduğudur. Bu düşünce, şair ve eleştirmen Sergey Makovski'nin, 1962 yılında yayımlanan *Gümüş Çağ'ın Parnassus'u Üzerine* [На Парнасе Серебряного века] adlı eserinde, terimin yaratıcısı olarak düşünöre atıfta bulunması dolayısıyla yaygınlık kazanır (1986: 10).

Dönemin başat akımlarını ve şairlerini inceleyen Tetik, Gümüş Çağ ifadesinin çok daha erken bir dönemde, 1920'li yıllarda R. V. İvanov-Razumnik ve ilerleyen süreçte de V. A. Pyast tarafından kullanıldığını anımsatır (2012: 112). Bu ifadeyi 1925 yılında kullanan yazar, felsefeci ve edebiyat eleştirmeni R. V. İvanov-Razumnik, özünde çağdaş edebiyatı Altın Çağ ile kıyaslamak adına kıymetli metaller arasında sembolik bakımdan inşa edilmiş olan hiyerarşiye başvurur. Yazar, giderek zayıfladığı gözlemlenen ulusal edebiyatın mevcut durumundan şu sözlerle yakınır: “*Rus edebiyatının sonu mu geldi? Önümüzde umutsuz bir gece mi var, gümüşten bir krallık mı? Ve sonra bakırdan, sonra demirden..?*” (Ronen, 2000: 109). 1929 yılına gelindiğinde ise Vladimir Pyast, adını kullanan şair ve eleştirmen V. A. Pestovski *Karşılaşmalar* [Встречи] adlı

eserinde Gümüş Çağ terimini ilk kullananlar arasında yer almakla kalmaz; onu doğrudan Rus modernizmi ile ilişkilendirir (1997: 21-22).

Berdnikova, “*Rus kültürünün eşsiz bir olgusu*” olarak nitelendirdiği Gümüş Çağ’ın yaklaşık otuz senelik bir süreci kapsadığını ve ilgili dönemin 1892 yılından başlayarak 1921 yılına dek sürdüğünü kabul eder. Ayrıca Gümüş Çağ’ın, şiir, resim, müzik, tiyatro, felsefe akımları, kuramları, stilleri ve fikirlerinin zenginliği ve çeşitliliği bakımından tam anlamıyla bir devir kimliğinde ortaya çıkışından söz eder. Berdnikova’ya göre Gümüş Çağ, artık bir metafor-dan ziyade bilimsel terim olarak algılanmakta ve bu nedenle terimin yazımında tırnak işaretine ihtiyaç duyulmamaktadır. Rus edebiyatının Altın ve Gümüş çağlarını kıyaslarken ortaya konulan analogide “gümüş” sıfatı, altından daha nitelsiz, daha düşük, daha az değerli anlamlarına gelmemektedir. Nitekim bu dönemin pek çok eseri 20. yüzyıl edebiyatının klasiklerine dönüşmüştür (2005: 3).

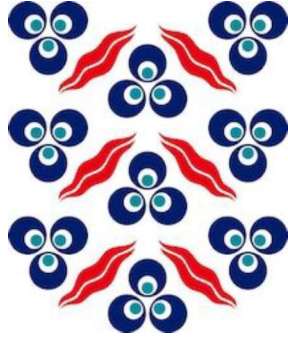
Gümüş Çağ adı verilen geçiş döneminin kimliğini belirleyen edebî ekol, *Rus dekadansı* olarak anılır. Avrupa sembolizminin Rus tarzında bir yorumu olan dekadandan anlayış, söz konusu dönemi inşa eden zihinsel birikime, alım-lama ve yorumlama tarzına işaret eder. Bununla birlikte, Gümüş Çağ edebiyatının ikili karşıtlıklara; başka bir deyişle “dikotomilere” dayandırılan ve bunlar arasından aydınlık-karanlık ikiliğinin ön plana çıkarıldığı sembolik imgelemi, 20. yüzyıl başlarında yeniden canlanan Rus Gotik edebiyatının da beslendiği en verimli tematik çerçevelerden birini teşkil eder. Hem Gotik edebiyatın temel tartışması olarak öne çıkan aydınlık ve karanlık mücadelesine odaklanmaları hem de sembolistlerin izini takip etmeleri nedeniyle bu yıllara ait yapıtlar, Gotik araştırmalarında *Yüzyıl Dönümü Gotiği* [Fin de Siècle Gothic] olarak tabir edilen kategoriye uygun bir karakter sergiler.

Yüzyıl Dönümü Gotiği, bir çağ kapanırken ortaya çıkan istikrarsızlık ve huzursuzluk duygusunun hâkimiyetinde kalan metinlere atıf yaparken son ve süreklilik, kaygı ve iyimserlik, ilerleme ve gerileme, yenilik ve tepki gibi karşıt çiftleri bir araya getiren anlatılarla karakterize edilir. Bu kültürel ortam, Gotik yapıtlara ilham verirken edebî ve sanatsal hareketler de türün yeniden canlanmasını sağlar. Kavramın tanımında karşılaşılan ve bu çalışma açısından dikkat çekici olan noktalardan biri de *Yüzyıl Dönümü Gotiği* ile Rus sembolizmi arasında kurulan paralelliktir. *Gotik Ansiklopedisi*’ne [The Encyclopedia of the Gothic] göre Rusya’da sembolizmin gelişimi, bazı yazarları Gotiğe yönlendiren yüzyıl sonu atmosferine katkıda bulunmuştur (Alder, 2016: 248-250). Gotik incelemeleri literatürüne son dönemde kazandırılan bu kavram, yüzyıl dönümlerinde yükselişe geçen toplumsal kaygıların (bunların sanat dünyasındaki yansımalarının ve sancılı dönüşüm süreçlerinin doğal bir sonucu olarak) Gotik

bir tonda aktarıldığını ileri sürer. Bu karamsar tonun yaratılmasındaki en etkin anlatı araçları ise yinelenme özelliğiyle öne çıkan bir öge olan motiflerdir.

3. Edebiyat Biliminde Motif Ögesi ve Gotik Motifler

Motif terimi, sanat eleştirisinden edebiyat bilimine, mimariden halk bilimine dek çeşitli disiplinlerce benimsenen ve pek az farkla birbirinden ayrılan yaratıcı öğelere işaret eder. Motifin en belirgin niteliği, onun tekrarlara dayanan varlığında yattığından söz konusu kavramın işlevi, çeşitli disiplinler arasında benzerlikler gösterir. Söz gelimi, bir edebiyat okuru, motif teriminin ifade ettiği “aynı formda yinelenme” özelliğini, tezhip sanatında kullanılan motifler yoluyla zihninde daha net canlandırabilir. Geleneksel bir süsleme sanatı olan tezhipte kullanılan hatayi, rumi, çintemani gibi motifler kendi aralarında tekrara dayalı bir grup ve ahenk oluştururlar. Bununla birlikte, söz konusu motiflerin farklı dönemlere ait yapıt, gündelik eşya ya da logolarda kullanımı, onların sembolik anlamları doğrultusunda bir gönderge kimliği edinmelerini ve geçmişle bugün arasında köprü kuran bir değer izlenimi yaratmalarını sağlar (Resim 1, 2 ve 3). Edebî eserlerde de benzer imge ya da yapıların yinelenmesiyle oluşan uyum duygusu, eserin iç bütünlüğünü ve metnin ritmik yapısını temin ettiği gibi; aynı zamanda bir yapıtın kendinden öncekilerle, çağdaşlarıyla ve hatta kendinden sonra üretilcek yapıtlarla bir grup oluşturarak onlarla bağ kurmasına vesile olur.



Resim 1: Çintemani “İç içe birbirlerine aynı noktada teğet olarak değen üç daireden oluşan ve bu biçimde üç ögenin bir üçgenin köşelerini merkez alacak konumda yerleştirilmesiyle oluşan bezenme örgesi” (Sözen - Tanyeli, 2005: 61) olarak tanımlanır. (URL 1).



Resim 2: Yerli bir porselen firmasına ait kahve fincanı setinde kullanılan çintemani baskısı, motif gündelik yaşama taşıyor. (URL 2).



Resim 3: “Geçmiş gelecekle buluşuyor sloganıyla uluslararası ölçekte faaliyet gösteren bir dekorasyon firmasının logosu, çintemani motifinin geleneksel olanı çağrıştıran simgeselliğinden faydalanıyor. (URL 3).

Komparatistik çalışmalarının önemli ölçüde ortak konu ve motifler üzerinden yapıldığına dikkat çeken Aytaç, motifi “konu birimi” olarak tanımlar ve bu kavramın “bireysel motif” ve “ortak motif” olmak üzere iki kategoriye ayrıldığına dikkat çeker. Ortak motifler dilden dile, ülkeden ülkeye ve bir yazardan ötekine geçiş yapan, iki aşk arasında sıkışan bir erkek, üvey anne, zengin kıza âşık olan yoksul bir genç ya da fedakâr doktor benzeri “beylik motifler”dir (1997: 74). Söz konusu kalıplar, kültürler arasındaki farklılıklara rağmen insan unsuruyla şekillenmesi bakımından oldukça benzeşir ve evrensel nitelikler taşırlar. Bu nedendir ki folklor ürünlerinin kolektif motiflerinin belirlenmesi ve mukayese edilmesi amacıyla Amerikalı folklorcu Stith Thompson’ın *Halk Edebiyatı Motif*

İndeksi’ne [Motif-Index of Folk-Literature] sıklıkla başvurulur. Zira motif, her şeyden önce “*halk edebiyatında yinelenen küçük bir anlatı birimidir.*” (Garry - El-Shamy, 2005: xv) ve kültürler arasında benzerlik ve süreklilik gösterebilir. Freedman da motifi “*edebiyatta ya da folklorda yinelenen bir tema, karakter ya da söz kalıbı*” olarak tanımlar (2009: 61).

Rus edebiyat tarihçisi ve kuramcısı A. N. Veselovski ise motifi hem sözlü hem de yazılı edebiyat bağlamında inceler. Kuramlarıyla karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarına zemin hazırladığı kabul edilen Veselovski, motif kavramıyla ilkel zihnin ya da günlük gözlemin çeşitli taleplerini mecazen karşılayan en basit anlatı birimini kasteder. Bu tür motiflerin, insan gelişiminin ilk aşamalarındaki maddi ve psikolojik koşulların benzerliği veya birliği ile bağımsız olarak yaratılabileceğine ve aynı zamanda benzer özellikleri temsil edebileceğine dikkat çeker (1939: xvii). Motifin sadece çağdaş metinlerle değil folklorla bağlantısına da vurgu yapan bu tanımlamalar doğrultusunda, Gotik edebiyatın halk bilimi ürünlerinden miras aldığı doğüstü, gizemli, simgesel, tılsımlı ve sürekli yinelenen imgeler dünyasının, motif odaklı incelemeleri mümkün kıldığını söylemek mümkündür.

Motifin tekrarlanma özelliği, anlatım gücünü mübalağalı [hyperbolic] imge, sahne ve temaların yinelenmesine borçlu olan Gotik edebiyat kalıplarının inşasını sağlar; bunların farklı kültürler arasında dolaşıma girmesini ve metinler arası ilişkilerin tesis edilmesini de kolaylaştırır. Bir anlatı elemanının motif olarak nitelendirilebilmesi için onun hem yapıt boyunca dikkat çekici biçimde yinelenmesi hem de bağlı bulunduğu akımın başat bir özelliğinden

kaynaklı olarak tekrar edilmesi gerekir. Böylece motif, metinler arası ilişkilerin saptanması açısından işlevsel bir öge hâline gelir.

Gotik motifler genellikle eylem ya da durumların tekrarından ibaretmiş gibi algılsa da karanlık ve ağır bir atmosfer yaratmaya dönük imgelerin yinelenmesi de bazı araştırmacılar tarafından motif kullanımını kapsamında değerlendirilir. Bu araştırmacılardan biri olan Rapatzikou'ya göre, bir edebî metnin Gotik niteliği, bedensel çürüme, klostrifobik iç mekânlar, parçalanma ve bozulmaya ilişkin çeşitli görsel motiflerle vurgulanır (2004: xiv).¹ Yinelenen karanlık imgeler dizisi, aynı zamanda edebî esere sızmış görsel motifleri temsil eder ve Gotik metnin kendisi de bezemenin yapıldığı zemin hâline getirilir. Bu nedenle yazarın karamsar imgelemi, Gotik edebiyatın okura çarpıcı ve gizemli gelen koyu atmosferinin yaratım sürecinde, eserin olay örgüsünün özgünlüğünden çok daha güçlü bir rol oynar ve bir anlamda okurun bilincini karamsar bir sarmalın içine çeker.

18. yüzyılın ikinci yarısında doğan Gotik roman türü, edebiyatı yeni olay örgüleri ve imgelerle zenginleştirir ve Avrupa edebiyatının tür (janr) sistemi üzerinde hissedilir ölçüde etki yaratır (Kolıganova, 2011: 203). Söz konusu dönemde Gotik edebiyat, Avrupa edebiyatının çok okunması ve çevrilmesi dolayısıyla Rus topraklarında da yayılmaya başlar. Tarihçi ve yazar Nikolay Karamzin'in *Bornholm Adası* [Остров Борнгольм] adlı eserinin 1793 yılında yapılan ilk basımıyla birlikte Gotik motifler, kimi zaman Avrupa kültürünün taklit edilmesi kimi zaman da bu unsurlara Rus kültürüne özgü sembollerin ya da özellikle halk inanışlarından alınarak çağdaş edebiyata uyarlanan imgelerin dâhil edilmesiyle zenginleşir. Bilhassa 19. yüzyılın ilk çeyreğinde, romantizmin etkisi altında serpilen bu motifler, yüzyılın ikinci yarısında geri planda kalır. Zira gerçekçi edebiyata yönelmek, sadece eleştirmenlerce teşvik edilmez; aynı zamanda bizzat yazarlar tarafından, içinde yaşadıkları toplumun sorunlarını yansıtmak adına yüce bir vazife gibi algılanır.

19. yüzyıl ortalarında yerini realist metinlere terk eden; SSCB genelinde resmî sanat politikalarının uygulamaya konulmasından sonra ise toplumcu gerçekçi kanonun dışında bırakılan mistik anlatılar, ancak Gümüş Çağ adı verilen geçiş yıllarında varlığını koruyabilir. Zira 1934 yılında düzenlenen Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde toplumcu gerçekçilik, devrin gerekliliklerine ve proleter bilince hizmet edecek işlevsel bir anlayış olarak kabul edilir ve ilerleyen yıllarda Gotik edebiyat öğeleri yalnız örtülü biçimlere bürünerek hayatta kalabilir. Bu nedenlerle, edebiyat ürünleri bütünüyle siyasetin güdümüne girmeden evvel yaşanan ve Gümüş Çağ adını alan serbest dönemin, bir anlamda

1. Rapatzikou'nun söz konusu yorumu, Amerikalı bilimkurgu yazarı William Gibson'a ait Gotik metinlerin analizi kapsamında geliştirilmiştir.

Gotiğin yeniden doğuşuna ve karanlık motiflerin yeniden rağbet görmesine aracılık ettiği söylenebilir.

4. Zinaida Gippius'un *Kurmaca*:

Bir Akşam Hikâyesi Adlı Eserinde Gotik Motifler

Alman kökenli bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen Zinaida Nikolayevna Gippius (1869-1945) şair, yazar ve oyun yazarı kimliğinin yanı sıra yüzyıl dönümü din felsefesine duyduğu derin ilgi ve katkılarla tanınır. Din meselesi, Gippius'un değerler sisteminde özel bir yer teşkil eder. Yüzyılın başında, Rus dinî Rönesans'ında önemli bir rol oynayan meşhur Dinî-Felsefi Buluşmalar (1901-1903) fikrini ortaya atan Gippius olur. Aydınlar ve kilise temsilcileri, Gippius'un devamlı katıldığı bu toplantılarda bir araya gelerek inanç üzerine tartışmalar yürütürler (Bikkulova, 2016: 120). Yazarın dinî kavrayışını yansıtan düşünceler, onun kurmaca yapıtlarını da etkisi altına alır. Daha ziyade şiir sanatıyla tanınan Gippius'un 1890'lardan itibaren öne çıkan nesir türündeki eserlerinde “yaklaşmakta olan sosyo-kültürel değişimin üstesinden gelecek mistik-dinî fikirler (dekadanlığa dair) derinden hissedilir” (Tan-Metreş, 2021: 877).

Gippius, eşi Dmitri Sergeyeviç Merejkovski (1865-1941) ile birlikte Rus sembolizminin kurucuları arasında anılır. Devrimin ayak seslerini umut verici bir dönüşüm aşaması olarak anlamlandırmalarına karşın zamanla beklentilerine yanıt bulamayan ve ortaya çıkan baskı ve terör atmosferinden rahatsızlık duyan çift, Ekim Devrimi'nin ardından Avrupa'ya göç ederek edebî faaliyetlerine yurt dışında devam etmek durumunda kalır. Gippius ve Merejkovski çiftinin “yeni din” anlayışında normatif inanç ve dinî dogmalar reddedilir; dindarlığın yeni bir çeşitlemesi inşa edilirken V. S. Solovyov, N. O. Losski, A. F. Losef, S. N. Bulgakov gibi düşünürlerin ortaya koyduğu ve akademinin de onayladığı “Rus din felsefesi”nce benimsenen şema izlenir (Krebel, 2010: 481-482). İlk bakışta imkânsız bir rüya gibi görüldüğünü kabul etse de Gippius, kilise ve kültür meselelerinin özgürce tartışılması adına din ve felsefe insanlarından oluşan açık, resmî bir topluluk kurulması gerektiğini savunur (2002: 263).

Hetherington'a göre Gippius, 20. yüzyıl öncesinde çağdaşı olan erkek yazarlar kadar tanınan tek kadın edebiyatçıdır ve ismi, Gümüş Çağ olarak bilinen, genellikle 1890'dan 1917'ye dek tarihlendirilen kültürel Rönesans döneminde öne çıkar (2006: 1). Yazarın bu dönemde, 1906 yılında yayımlanan ve *Bir Akşam Hikâyesi* [Вечерний рассказ] alt başlığını taşıyan *Kurmaca* [Вымысел] adlı öyküsünde “çerçeve öykü” tekniğine; başka bir deyişle “kurgu içinde kurgu” metoduna başvurulur. İç içe geçen anlatılardan oluşan eserin kompozisyon özelliğini, onun “matruşkavâri” [матрешечный] bir yapıya sahip olma-

sı belirler (Soboleva, 2001: 308). Bilinen geçmiş zaman kipi kullanan Lyadski adlı anlatıcının hâkimiyeti, önce öykü kahramanlarından Politov tarafından devralınır; sonrasında gelişen olaylar, Politov'un anılarında yer edinen Kontes Yvonne de Suzor adlı Fransız ressamın perspektifinden nakledilir. Böylece şimdiki zamandan geçmiş zamana doğru geriye gidildikçe anlatıcı, sözü bir başka kahramana devreder. Bu kompozisyon formu, Politov adlı kahramanın gençliğinde yaşanan olayla şimdiki zaman arasında geçici bir mesafe yaratır (Barkovskaya, 2019: 39). Gotik edebiyat tarihinde Mary Shelley'nin *Frankenstein* romanının yaratım aşamalarını okurlarıyla paylaşırken söz ettiği bu teknik, Rus edebiyatının Gotik eğilimli eserlerinde karşılaşılan “akşam hikâyesi” geleneğine romantik edebiyat üzerinden sirayet eder.

Meşçerskaya, Gippius'un söz konusu eserinin Rus edebiyatına özgü “akşamlar” ya da “geceler” ruhuyla yazılmış olduğuna dikkat çeker ve bu tür eserlerde yazar ile okurun bir tür seçilmişlik ve bir sırrı paylaşma duygusuyla birbirlerine bağlı olduklarından söz eder (2011: 286). Rusçada akşam vaktini ifade eden *veçer* [вечер] sözcüğü toplantı, suare, parti ve gece (edebiyat gecesi gibi) anlamlarında da kullanılır ve aynı zamanda Rus edebiyatında başvurulan bir anlatı tarzına işaret eder. N. V. Gogol'ün *Dikanka Yakınlarında Bir Çiftlikte Akşam Toplantıları* [Вечера на хуторе близ Диканьки]; V. F. Odoyevski'nin *Rus Geceleri* [Русские ночи]; A. Pogorelski'nin *İkiz ya da Küçük Rusya Gecelerim* [Двойник, или Мои вечера в Малороссии] adlı öykü derlemelerine hâkim olan bu tarz, A. K. Tolstoy'un *Vampir* [Упырь] ve *Vurdalak Ailesi* [Семья вурдалака] gibi başlığında akşam/gece hikâyelerine doğrudan gönderme yapmayan Gotik öykülerinde de benimsenir. Cornwell'e göre “geceler geleneğinin” [nights tradition] dünya edebiyatındaki ilk örneği *Bin Bir Gece Masalları*, Avrupa edebiyatındaki ilk örneği ise Bocaccio'nun *Decameron*'udur. Bu gelenek, Rus edebiyatına Odoyevski gibi Batı yazınına hâkim yazarlarca taşınmıştır (2001: 6). *Frankenstein*'in giriş yazısında ise Gotik yazına ilham veren akşam toplantılarının atmosferi, şu sözlerle betimlenmiştir:

1816 yazını Cenevre civarında geçirdim. Hava soğuk ve yağmurluydu, bizler ise akşamları alev alev yanan şöminenin etrafında toplaşarak elimize geçirdiğimiz birkaç Alman hayalet öyküsüyle kendimizi eğliyorduk. Bu öyküler bizde, keyifli bir taklit arzusu uyandırdı. Bunun üzerine iki arkadaşımınla birlikte doğüstü bir olayı temel alan birer hikâye yazmaya karar verdik (Shelley, 2012: 20).

Zinaida Gippius'un *Bir Akşam Hikâyesi*, Gotik başyapıtlardan *Frankenstein*'in esin kaynakları arasında yer alan bir sahne olan şömine başındaki akşam toplantılarından biriyle başlar. Böylelikle öykünün ilk Gotik motifleri olan “akşam hikâyesi” anlatma geleneği ve şömine etrafında gerçekleşen sohbetler, eserin Rus ve dünya edebiyatlarının benzer metinleriyle diyalog kurmasına

olanak sağlar. Akşamın hayli ilerleyen saatlerinde beş eski arkadaş, ateşi zayıflamakta olan şöminenin başına toplanıp hikâyeler anlatırlar. İkinci cümleden itibaren okuyucu algısını yönlendirmeye başlayan anlatıcı, bu tür toplantıların 18. yüzyıl başlarında nadiren, ortalarında ise sıklıkla yapıldığını; ancak şimdilerde -çağdaş yazarların okuru sıkma endişesi neticesinde- akşam toplantılarına dayanan öykülerle pek karşılaşmadığını hatırlatır. Bununla birlikte, şömine başında gerçekleşen akşam toplantılarının bugün nadiren de olsa düzenlendiğini ve bu geceki toplantının da onlardan biri olduğunu dile getirir.

Beş arkadaş, Lyadski adlı, kırklı yaşlarını sürmekte olan kahramanın evindedirler. Öyküler anlattıkları şömineli oda, Gotik bir atmosfere sahiptir; duvar kâğıtlarına, perdeler, halılara ve mobilyalara koyu renkler hâkimdir. Ortam bir yandan abajurdan sızan loş ışıkla, diğer yandan şöminedeki kıpkırmızı közlerin üzerinde hareketlenen mavi alevlerin ışığıyla hafifçe aydınlanmaktadır. Öykünün bu bölümünde, mekân betimlemeleri ve renkler yoluyla yaratılan Gotik atmosfer, bunların ilerleyen pasajlarda, iç içe geçen hikâyelerde birer motif olarak yinelenmesiyle pekişir. Freedman'a göre motifi oluşturan göndermeler ailesinin üyeleri, yalnızca birer tesadüf ya da zorunluluk neticesinde değil; yazarın maksadını göstermeye yetecek ölçüde sık ortaya çıkmalı ve bilinçaltı bir duyumsamayı temin edecek ölçüde atmosfere hâkim olmalıdır (2009: 63). Bu bağlamda, hikâyenin Gotik atmosferini oluşturan tipik mekân planının vaat ettiği gizem duygusunun, sohbet konusunun irrasyonel kavramlar etrafında şekillenmesiyle güçlendirildiği görülür.

Lyadski ve konukları kaderin karanlığı, onun öngörülemez doğası, insanların bu karanlığa nüfuz edebilme arzusu, önseziler ve kehanetler hakkında koyu bir sohbe dalarlar. Lyadski, kaderciliğin kadim bir inanış olduğundan söz etmekte; ancak burç yorumcularına, kâhinlere, falcılara başvurmanın geçmişte kalmasından ve yerini özgür irade anlayışına bırakmasından yakınmaktadır. Zira bugün, insanların geleceği öngörebilme yetisine ihtiyaç duydukları bir zaman diliminden geçildiğine inanmaktadır. Uzun zamandır sessizlik içerisinde sohbeti dinleyen Politov adlı konuğu ise onun tezine karşı çıkmak üzere, sene önce başından geçen tuhaf bir hikâyeyi anlatmaya koyulur. Batıl inanışlar ve metafizik deneyimler, iç içe geçen anlatılar boyunca her bir kahraman tarafından benimsenip yinelenir; bir motif ne kadar sık ortaya çıkarsa, okuyucu üzerinde bıraktığı etki de büyük olasılıkla o denli derin olacağından (Freedman, 2009: 63), söz konusu tecrübeler belirgin birer motif kimliği kazanır.

Kahraman-anlatıcı Politov, Paris'te diplomat olarak görevlendirildiği yıllarda sanat çevreleriyle yakınlaşır ve bir akşam sanat dünyasını buluşturan görkemli bir davete katılır. Birbirine benzeyen onlarca yüz arasında, yirmi beş, otuz yaşlarında bir kadın, her zamanki gibi sessizce etrafını gözlemlemeyi yeğleyen kahramanın dikkatini çeker. Kurumakta olan solgun bir gül demeti

kadını perdelerken Politov ancak başını biraz eğerek onu görmeyi başarır. İlk karşılaşmanın yaşandığı bu sahnede tek bir cümle aracılığıyla uyandırılan perspektif etkisi, gizemli konuğu solgun güllerin arasından belli belirsiz görünen bir kadın imgesine, sepya bir fotoğrafa dönüştürür ve öykünün Gotik atmosferinin okurun imgelemine harekete geçirerek güçlendirileceğine ilişkin bir ileti gönderir. Zira solmakta olan çiçeklerin, özellikle de güllerin arasına yerleştirilmiş tekinsiz kadın suretleri, Gotik bir görsel klişe ve metinler arası bir motif olarak günümüze dek gelmeyi başarmıştır.

Güller ve kadın suretlerini bir araya getiren bu imgenin ortaya çıkışına ve benimsenmesine katkıda bulunan birkaç unsurdan söz edilebilir. Gül motifinin Gotik edebiyat açısından simgelediği değerlerin kökleri, güzel sanatların çeşitli dallarına uzanır. Adını hem oluşturulduğu girift çiçek formundan hem de eş seslilikten alan *gül pencere* [rose windows], katedral mimarisinin sembolik elemanlarından biridir ve klasik Gotik edebiyatın kendine katedralleri sıklıkla mekân edinmesi, gül formunun Gotik metinlerle ilişkilendirilmesine yol açan etkenlerden biri hâline gelir. Gül pencerelerin, adını Kutsal Bakire'nin mahlaslarından biri olan Gizemli Gül'den aldığı düşünülür.

Gotik mimari yapıları mekân edinen edebî eserlerde de bu ilişki üzerinde durulur. Söz gelimi, Amerikalı romancı Willa Cather'ın eserlerinde Gotik katedral ikonografisini inceleyen Kephart, yazarın vitray imgesini tanıya duyulan sevgiyi temsil etmek için kullandığını ve ana karakterin, sadece Kutsal Bakire'yle değil aynı zamanda gül pencerelerle ilişkilendirildiğini ifade eder (Moseley, 2013: 91-92). Dişil figürlerle bağdaştırılan gül imgesi, kadın doğasını bilinmez ve çift karakterli olarak yansıtmaya eğilimli bir sembolik düzlemde kullanılır. Bu nedenle kadın bedeni ve bitkiler arasında kurulan ilişki tekensiz tiplerin çiçeklerle bezeli bir zeminde betimlendiği kompozisyonların, Gotik edebiyatın dünyaya yayılma döneminde altın çağını yaşayan illüstrasyon sanatında da benimsenmesini sağlar. *Kadın Cinselliğinin Metaforu Olarak Çiçek Sembolizmi* [Flower Symbolism as Female Sexual Metaphor] adlı çalışmada Amerikalı ressam Andrea Frownfelter, Bakire Meryem ritüellerinde gülün, “*iffet, bekâret ve tüm cinsel ilişkilerden arınmış bir aşk*” anlamına geldiğini ifade eder. Öte yandan bitki sembolizminde beyaz güller masumiyet ve saflığın sembolü olarak kullanılırken kırmızı güllerin cinsel anlamlarla yüklü olduğu kabul edilir (2010: 26).

Gotik bir motif olarak gülün yaratımı ve yayılımına etki eden bir diğer kaynak da ilk kez 15. yüzyılda ortaya çıkıp 1600'lerde yaygınlaşan ve *Vanitas* olarak adlandırılan kompozisyonlarda çiçeklerle birlikte betimlenen kafataslarının yarattığı rahatsız edici ve bir o kadar da ilgi çekici izlenimdir. Bu kompozisyonlarda kendine sıklıkla yer bulan güller, kafataslarının etrafını sararak



Resim 3: Jan Davidsz de Heem, *A Vanitas Still-Life with a Skull, a Book and Roses*, 1630. (URL 4).



Resim 4: İngiliz sanatçı Norma Walton'ın, "gençliğin ve güzelliğin geçiciliğini betimleyen geleneksel bir tema" olarak tanımladığı *Vanitas* serisinden 2011 yılına ait bir çalışma. (URL 5).

gençlikle yaşlılık, yaşamla ölüm arasındaki tezatlığı vurgular (Resim 3 ve 4). Eserin ilgili sahnesinde de güller, gözleri yaşlı bir kadınınkine ait olan ancak bedeni ile gözleri arasındaki zıtlık anlatıcıda korku uyandıran ve âdeta yaşayan bir ölü izlenimi bırakan gizemli Kontes'in yüzünü hafifçe kapatır. Figürün arka plandaki tekinsiz yüzü, buketin arasından solgun bir biçimde seçilir ve ölü bir bedenle gülleri buluşturan tipik Gotik imgeyi kurmaca zemininde tekrar ederek ona metinler arası bir motif kimliği kazandırır. Kadının gözleri "ve yaşlı, ölü, yine de genç ve canlı gözlerdi" [и старые. Мертвые. И все-таки это были молодые и живые глаза] sıfatlarıyla bir karşıtlıklar dizisi oluşturacak biçimde betimlenir (Gippius, 2001: 223).

Çoğunlukla sembolik bir yanı bulunan ve kişiler, duygular, ahlaki ya da bilişsel içerik bakımından karakteristik bir şeylerin temsilcisi olan motif, "hem bir betimleme nesnesi hem de daha sıklıkla anlatıcının hayal gücü ve betimleyici söz dağarcığının bir parçası olarak sunulur" (Freedman, 2009: 64). Motifin bu özelliği bakımından Politov'un geçmişi naklettiği gizemli üslup, sadece tanıklık ettiği olaylar zincirinin gerçeğe aykırılığında beslenmez. Söz konusu gizem, kurmaca dinleyici grubu ve okurun gerçeklik algısına düşen gölgeden de kaynaklanmaz. Aksine anlatıcının, bizzat seçtiği, yinelediği, bu yolla vurguladığı ve bir amaca hizmet edecek sıklık ve yapıda bir araya getirdiği sözcük öbekleriyle, yani motiflerle, tekinsiz bir atmosfer yarattığı fark edilir. Bu bağlamda, *Vanitas* öğelerine yapılan gönderme, zorunluluk ya da rastlantı eseri kullanılmamış; yazarın niyetlerini ve farkındalıklarını temsil eden bir ses olan Politov'un betimleyici semboller dünyasının bir parçası olarak ve bir motif kimliğiyle metne yerleştirilmiştir.

Metne hâkim kılınan Gotik motiflerinden bir diğeri de şeylerin *yüceliği*dir. Gotik edebiyatın üzerinde temellendiği bir kavram olan *yüce* [sublime] nesnelere, kişiler ve doğa olayları karşısında korkuyla karışık bir coşku ve teslimiyet duygusu beslenmesiyle ortaya çıkar ve *yücelik* atfedilen şey, güzel olmadığı hâlde enginlik, devasalık, belirsizlik gibi nitelikler taşıdığından haz uyandırır (Özakın, 2021: 26). Eserde ise anlatıcının henüz otuzunda bile olmadığını tahmin ettiği tuhaf kadın, simsiyah bir elbise içinde sessizce oturur ve anlatıcıda beğeni ya da hoşnutluktan ziyade korku uyandırır. Tanıdık korku hissinden farklı duygularla dolu olan Politov, Gotik edebiyata özgü *yücelik* motifinden kaynaklanan karmaşık kaygı durumunu şu sözlerle dile getirir:

Ne hayranlık, ne keyif, ne de nefret... Ruhumda uyandırdığı tek duygu, korkuydu. Kimsenin açıklayamadığı, kötücül, kara bir korku. Hepimizin en azından çocuklukta, geceleyin, bir başına, karanlıkta tecrübe ettiği... Bu korku, ötekilere benzemiyordu. Yarım yamalaklı ve ikinci yarısı coşkudan ibaretti; tıpkı başka korkularla kıyas götürmeyen o korku kadar kötücül, kara ve kıyaslanamaz coşkudan (Gippius, 2001: 223).

Не восхищение, не удовольствие и не отвращение она подняла в моей душе, а ужас. Тот ужас - необъясненный никем, злостный, черный страх, который все мы испытали... хотя бы в детстве, ночью, одни, в темноте. Этот страх отличен от всех других уже тем, что он - половинчатый, и вторая половина его - восторг, точно такой же злостный, черный и несравнимый ни с каким восторгом, как и ужас с другими ужасами.

Kontes karşısında çelişkili hisler içinde kalan anlatıcı, onu korkutucu kılan özelliğın köklerine inmeye çalışır. Onun, hem yirmili yaşlarının sonlarında hem de yaşlı bir kadın izlenimi bırakması kahramanın zihnini karıştırır. Kadının, Kont de Suzor'un kızı Kontes Yvonne de Suzor olduğunu öğrendiği sırada gizemli Kontes başını kaldırır ve anlatıcı onun solgun, saydam ve âdeta yaşlı bir insana ait gibi görünen tuhaf gözleriyle karşılaşır. Bu gözler hem canlıdır hem de ölü; hem gençtir hem de ihtiyar. Eserin bu bölümünde, Gümüş Çağ edebiyatına özgü ikili motiflere ya da motif çifti olarak adlandırılabilirler öğelere başvurulur. Bu motifler, döneme özgü düalist kavrayışı ifade eden, "ikili/çift dünya" anlamına gelen *dvoyemiriye* [двоемирие] ilkesi uyarınca, insani tecrübelerin ikili karşıtlıklardan ibaret birer yanılsama olarak betimlenmesini sağlar. Buna göre somut gerçeklik, ancak örtük ve gizemli kalan hakiki dünyanın silik bir aksi olabilir. "Gümüş Çağ Nazım ve Nesrinde Mistik Motifler" [Mystic Motifs in Silver Age Poetry and Prose] başlıklı yazısında Shamina, bu düalist yaklaşımı, pozitivizm ve materyalizmin reddedildiği yüzyıl dönümünde artık rasyonel düşünceye güven kalmamasıyla; gerçekliğin müphem ve kasvetli, geleceğın ise belirsiz görünmesiyle açıklar (2016: 161).

Gümüş Çağ kahramanlarına uygun bir ruh hâline bürünerek somut gerçeklikler karşısında sürekli ikilemde kaldığını hisseden Politov, kadının belki de bin yaşında olabileceği düşüncesine kapılır. Konuklardan, aynı zamanda bir ressam olan Kontes'in "itici" bakışlarına rağmen özgün bir tarza sahip olduğunu, tablolarının sadece "Re." imzasını taşıdığını, eserlerinin sanatseverler üzerinde "ağır bir izlenim" bıraktığını öğrenir. Rahatsız edici düşünceler sadece zihnine değil tüm varlığına sızmaya başlar. Kontes'in *Şenlik Ateşi* adını taşıyan çalışmasını hatırlar; karanlığın ortasında yanan ateşin ve esrime hâlindeki tuhaf, yarı çıplak yaşlı kadın figürlerinin yer aldığı bu tablonun, ruhunu ne kadar da kararttığını anımsar. Anlatıcının anılar dizgesinde Kontes'e ilişkin ayrıntılar, karamsar bir imgeler öbeği oluşturacak biçimde aktarılır. Tablonun anlatıcı üzerinde bıraktığı izlenimin yazar tarafından vurgulanması, kahraman gibi okurun da bilinçaltı ve sezgileri arasında bir köprü kurmak isteyen ve bu nedenle motif ögesine başvuran yazarın amacına hizmet eder. Zira motiflerin, kendilerini bilinçaltı yoluyla hatırlatmak ve tekrar sıklığı neticesinde tesadüfi olarak değil de bir amaca hizmet edecek biçimde bir araya getirildiklerini okura hissettirmek gibi önemli işlevleri bulunur (Freedman, 2009: 64).

Anlatıcının arkadaşı Lebrun'dan öğrendikleri, kadının bugünkü yaşantısıyla sınırlı kalmaz. Kontes'in on yedi yaşına dek babası tarafından reddedildiğini, yarı deli annesiyle bir başına yaşam mücadelesi verdiğini, sonra ansızın yazgısının yön değiştirdiğini ve babanın, kızının kollarında yaşama veda ettiğini öğrenir. Şimdilerde Kontes, saray yavrusunda bir başına, münzevi hayatı sürdürmektedir. Lebrun, bu kadını "*Tuhaf birisi. Sanki canı çekilmiş gibi*" [Et-range figure.² В ней точно нет жизни] (Gippius, 2001: 226) sözleriyle tarif eder. Kontes hakkında sarf edilen her söz, dönüp dolaşıp onun neredeyse merhumların durgunluğuyla kıyaslanan sessiz yaşantısına ve garip tabiatına gelir. Dolayısıyla Kontes'in dış görünümüne, sanat anlayışına, yaşam tarzına ve sosyal ilişkilerine sirayet eden tekinsizlik, bu karakteri karanlık bir göndermeler ağının merkezine yerleştirmeyi amaçlayan yazarın bilinçli olarak kurguladığı çağrışım zincirinde ortaya çıkar. Zira çağrışım yoluyla etkili olan motifin kümülatif gücü, onun belirli bir kavram ya da nesne sınıfına doğrudan ya da dolaylı göndermeler yapan bir bağlantılar öbeği/ailesi oluşundan kaynaklanır (Freedman, 2009: 64).

2. Bu bölümdeki diyalog Paris'te sanatseverleri buluşturan bir davette geçer. Bununla birlikte yazarın Fransız dilinin yoğun kullanımına bir gönderme yapmak üzere özgün ifadeyi muhafaza ettiği gözlenir. Zira Petro reformlarıyla birlikte Fransa, Rusya İmparatorluğu'nun sıkı kültürel bağlar kurduğu Avrupa ülkeleri arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olmuş, Fransızca ise yüksek sosyetenin iletişim aracına hâline gelmiştir (İvanskaya, 2006: 43). Bu nedenle iç içe geçen hikâyelerden oluşan bu metinde sadece "vaka zamanı"nda değil; "anlatma zamanı"nda da Fransızca ifadelere başvurulur.

Anlatıcı Politov'un Kontes'e ilişkin ilk izlenimleri, bu bağlantılar öbeğinin bir uzantısı biçiminde ortaya çıkar. Bedeni yirmili, gözleri ise seksenli yaşlarını sürmekte gibi görünen Kontes'le tanıştığında Politov'un ilk düşüncesi, diğerleri gibi, onun "çok tuhaf" görüldüğü yönündedir. Anlatıcının ruhu karma-karışık, tarifi imkânsız hislerle doludur. Kontes onda açıklanamayan, "hem coşku hem de korku" [и восторг - и ужас] dolu hisler uyandırır. Kontes, Politov'un kaygılarını anlayışla karşılar; zira kendi deyimiyle hem yirmi altı yaşındadır hem de seksen. Genç bir insanın bedeni ile yaşlı birinin gözlerini taşıyan Kontes, Politov'u kendisine hayran bırakır ve aynı zamanda onu dehşete düşürür. İlk karşılaşmalarının ardından Kontes ve Politov düzenli aralıklarla görüşmeyi sürdürürler. Zamanla Politov, bu görüşmeler neticesinde korku duygusunun egemenliği altına girmeye başladığını fark eder:

Ama onunla daha sık görüştüğümce (her hafta, sonraları haftada iki kez ziyaret etmeye başlamıştım onu), daha fazla sohbet edip onu seyrettikçe, içimde daha da büyüleyici bir korku, korkutucu bir zevk palazlanıyordu. Ve ben, üzerimde kurduğu hâkimiyete karşı koyamıyor, koymak da istemiyordum (Gippius, 2001: 227).

Но чем чаще я ее видел (а я стал бывать у нее каждую неделю, потом и два раза в неделю), чем больше говорил я с ней и смотрел на нее тем больше рос во мне пленительный ужас, пугающий восторг, и я уже не мог и не хотел бороться с его властью надо мной.

Yalnız yaşayan Kontes, konuklarını isteksizce ağırlar zira yaşamın öngörülemezliğini geride bırakan, geleceğe dair kayıtsızlaşan insanlar gibi, o da toplumla etkileşime geçmekten pek hoşlanmaz ve sadece Politov'la görüşmeyi yeğler. Ancak günler geçtikçe Politov'un ona olan bağlılığı tuhaf, tatsız bir esaret hâlini alır. Kontes'in Politov'da uyandırdığı "gizemli, itici korku", kadının büyük bir aşkla sevilmesini engeller. Politov'un nazarında Kontes, "korkunç bir kadın"dır, buna rağmen onun zincirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Anlatıcıya göre bu zincirler ne kadınsıdır ne de insani. Onun anlatıcı üzerindeki tesiri, bir tür efendi-köle ilişkisi olarak yansıtılır. Anlatıcı açısından rahatsız edici duyguların uyanmasında şüphesiz, iki kahramanın bulunduğu mekânın atmosferi de etkili olur. Bu bölümdeki betimlemeler, anlatıcının akşam sohbetine katıldığı mekân ile nakledilen hikâyenin geçtiği, anılarda kalan mekânı kıyaslayan, benzeştiren ve birbirine bağlayan görsel motiflerle yüklüdür. Politov, Kontes'le buluşmalarının gerçekleştiği odayı şu sözlerle betimler:

[O]da neredeyse buradakiler kadar koyu, ağır mobilyalarla döşenmişti ve şöminedeki kömürler de aynı böyle, bir parlamayıp bir sönyordu. Kaldığı yer sahiden de kasvetli bir saraya benziyordu [...]. Kontes beni her zaman sevecen, durgun, güzel ve her defasında, sanki sonsuz bir yas kuşanıyormuşçasına uzun, siyah bir elbiseyle karşılıyordu (Gippius, 2001: 228).

[Т]ам была почти такая же темная, тяжелая мебель, как вот здесь; и так же угли порою рдели в камине. Отель ее, действительно, был похож на угрюмый дворец [..]. Графиня встречала меня всегда ласково, всегда ровная, всегда красивая, всегда в длинном черном платье, точно вечный траур она носила.

Kontes, anlatıcının korku ve coşkunun bileşiminden kaynaklanan duygularla boğuştuğunu fark eder. Yine de buluşmaları bir kış boyu devam eder ve nihayet bahar gelir. Kontes'in üzerinde bıraktığı karanlık tesire ve zaman zaman yaşadığı duygusal karmaşaya karşın Politov, kendini zincire vurulmuş gibi hissettiren bu gizemli kadından kopmayı bir türlü başaramaz. Onu betimlerken hem fiziksel hem de ruhsal bakımdan birbiriyle çelişen sıfatlar kullanmasının altında da bu saplantı yatar. İki kahraman, Kontes'ten gelen davet üzerine yeniden buluşurlar. Bu buluşma, Kontes'in gizemli geçmişinin sır perdesini aralayacağı akşam gerçekleşir. Issız salonlardan oluşan bir zinciri aşır her zaman sohbet ettikleri odaya geçerler. Gotik eserlerde olayın gerçekleştiği mekâna, genellikle geniş ve izbe evlerin ya da malikânelerin art arda dizili koridor ve odalarından geçilerek erişilir. Ayrıca, motifin simgeleştirme gücünü örneklerken Freedman'ın da ifade ettiği gibi “*kapılar, parmaklıklar, geçitler ve benzeri tekrarlayan göndermeler [..] fiziksel ve ruhsal tecridin sembolik temsilleri*” olarak kullanılır (2009: 64). Bu bakımdan, Gotik edebiyatın mekânsal klişelerine başvurulmuş bölümdeki betimleyici motiflerin, türün klasikleriyle metinler arası ilişkiler kurulmasına yardımcı olduğu ve yazarın da Kontes'in fiziksel ve ruhsal tecridini bu motifler vasıtasıyla öne çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

Anlatıcıyı ağırladığı odada, şöminede yanan kömürlerin ışığı tavanı aydınlatırken duvarları karanlıkta bırakır. Betimleyici yöntemin hâkimiyetindeki bu sahnede, Gotik türün başlıca çıkarımlarından biri olan aydınlık ve karanlık motifleri arasındaki eş zamanlılık ve ebedî çatışma, mekâna akseder. Şöminenin yanında bir iskemlede oturan Kontes'in mağrur, genç ve korkutucu yüzüne kızıl bir parıltı yansır. O gece Kontes, gizemli geçmişinin kapılarını Politov için aralar. Kontes'in çocukluk ve ilk gençlik yılları, Gotik edebiyatta sıklıkla işlenen “zalim baba” ve “delilik” motiflerini bir araya getirir. Bu iki motif, hem ana karakterin intikam arzusunu gerekçelendiren çocukluk travmalarının hem de onun dengesiz ve karanlık mizacının gerisinde yatan sağlıksız psikolojik deneyimlerinin simgeleri olarak okunabilir.

On yedi yaşına dek babası tarafından kabul görmeyen Kontes, yarı deli anesiyle birlikte yoksul bir hayat sürdürür. Ancak üstün yeteneği sayesinde Paris'te güzel sanatlar eğitimi almaya devam eder. Onları terk ettiği ve başarılı bir ressam olmasını engellediği için babasına karşı tarifsiz bir öfke besler. Bir gün, yaşamının yükünü hafifletmek arzusuyla bir falcıya gitmeye karar verir.

O günlerde Paris'te rağbet gören, Mısır ve Hindistan gibi Doğu ülkelerinde bulunduğu söylenen ve danışanlarından ücret dahi talep etmeyen bir kâhinin methini işitir. Bir gece yarısı Yvonne, büyük olasılıkla bir şarlatan olduğuna inandığı ancak yine de onunla görüşme isteğine karşı koyamadığı falcının evine yollanır. Yaşlı adam, genç kızın avuç içlerinden yazgısını okur ve her falcının yaptığı gibi sağlık, aşk, maddi refah gibi konularda genel geçer öngörülerde bulunur. Ancak genç kadının duydukları, kendi yazgısına ilişkin merakını gidermeye yetmez.

Tanışmalarının ardından kâhin, öfkeli genç kadının kendisine gönderilen “seçilmiş kişi” olduğunu anlar. Son nefesini verinceye dek tüm yaşamını bilme yetisini bahşetmek istediği yegâne kişi, kapısına gelmiştir. Ancak genç kadına düşünmesi için bir gece daha beklemesini, şayet fikrini değiştirmezse ritüeli ancak o zaman gerçekleştirebileceğini bildirir. Bu yetinin tüm mutluluğunu elinden alacağına bilincinde olmayan genç Yvonne, sabırsızlıkla ertesi günü beklemeye koyulur. İnsanların elde etmek uğruna ruhunu şeytana “sattığı” bu *Faustiyen* anlaşmayı kabul etmek için beklemeye ya da bu lütfun üzerinde düşünmeye gerek duymasa da sabretmek zorunda kalır. Genç kadını asıl heyecanlandıran ise bu yeteneği sayesinde babasından intikam alabilecek olmasıdır.

Ertesi sabah Yvonne, kâhinin evine doğru yola koyulur. Mevsim sonbahara dönmekteyken yolda, yağmur altında gözlemediği insanlara acımaya başlamıştır. Zira aralarından bir tanesi bile bugün kendisine bahşedilecek geleceği görme yetisine sahip değildir. Ve bir yığın insan, bilinmezliğin içinde savrulup durmaktadır. Yvonne eve vardığında kâhin, ertesi gün de fikrini değiştirmeyen genç kadının onayını son kez almak ister. Kadının bütünüyle kendi “özgür iradesiyle” gelip gelmediğini teyit eder. Ardından genç kadının beklentilerini karşılamayan beyaz ağırlıklı, sade bir odaya geçerler. Oysa Yvonne için böylesine gizemli bir ritüel ancak loş ışıkla aydınlanan, sihirli gereçlerin yer aldığı, tütsü dumanıyla dolu bir mekânda gerçekleşebilir. Kahramanın duyumsamayı arzu ettiği korku, önceki gibi coşkuyla karışık ve keyif veren değil; hüznle dolu ve insanın üzerine çöken bir korku hissidir.

Ritüel başladığında kâhin kendi gözlerine beyaz bir kuşak bağlar, ellerini ise sandalyeye oturttuğu genç kadının başına koyar. Aradan geçen o saliselik zaman diliminde Yvonne, tüm geleceğini en ince ayrıntısına dek, son nefesini verirken neler yaşanacağına dek görmüş, yaşamış ve tüketmiş olur. İşte bu yüzden insanlar geçmişini hatırlarken, Kontes, geleceğini hatırlar. Şüphesiz bu yeti, onu hem yorgun kılar hem de yaşama sevincini elinden alır. Kâhinin odasından çıkıp da gündelik yaşamına geri döndüğünde, bilinmeyen mutluluğunu ve onun yarattığı ümit duygusunu tamamıyla yitirmiştir. Yvonne, özgür iradesini her şeyi bilmek yolunda kullanmış; oysa özgür iradesi ona mutsuz-

luktan başka bir şey getirmemiştir. Bu kötücül anlaşmayı imzalamanın cezasını, ölünceye dek acı çekerek ve insanca keyiflerden mahrum kalarak ödeyecektir.

Bu bölümde işlenen *Faustiyen* anlaşma motifi, Gümüş Çağ düşünür ve yazarlarının görüşlerine nüfuz eden şüphencilik lehine bir örnek olarak seçilir. Yeni asrın sunacaklarına karşı temkinli bir tutum sergilenmesini ifade eden bu sorgulayıcı yaklaşım uyarınca aydınlar, bir yandan eski düzenin aşırı muhafazakâr yapısından sıyrılma; diğer yandan toplumu bekleyen rasyonalizm temelli yeniliklerin yıkıcı doğasından sakınma arzusu içinde olurlar. Gippius'u da etkisi altına alan bu arada kalmışlık hissi, yazarı, akılcılığı öncelerken kötücül bir anlaşmaya oturarak ruhunu şeytana satan, akabinde manevi değerlerini yitiren Faust efsanesine atıfta bulunmaya iter. Böylelikle bir yüzyılı geride bırakıp yeni yüzyılı karşılarken toplumun içine düştüğü ikilemli düşünce ve hislerin, kurmaca dünyanın motifleri aracılığıyla yeniden canlandırılması ve okura atarımı söz konusu olur.

Başına gelenleri gizleyen Kontes, sırrını ömrü boyunca sadece iki kişiye açar. Bunlardan biri, tam karşısında oturan, gün gelip karşılaşacaklarını ve aşık olacaklarını zaten bildiği Politov, öteki ise hep intikam almayı düşlediği babasıdır. Yvonne, on yedi yaşına geldiğinde annesini ve kendisini kabul eden babasıyla giderek yaklaşır ve ona çabucak, hayatta en çok korktuğu şeyi -öleceği zamanı- bildirir. O lanetli zaman, tam da babasının hasta yatağında, kızının yanı başında yattığı andır. Kont de Suzor, ölüm korkusu nedeniyle yaşamını kaybeder. *Faustiyen* anlaşma Kontes'in tüm yaşama sevincini çalmış ancak babasından intikam alma arzusunu gerçekleştirmesini sağlayan da yine bu anlaşma olmuştur.

Gotik edebiyat tarihinde babadan intikam alma motifi, sadece *Faustiyen* anlaşmanın mümkün kıldığı bir güç gösterisi olarak ortaya çıkmaz. Zira gerek klasik Gotik öykülerin gerekse *Kadın Gotiği* olarak adlandırılan ve feminist hareketle ilişkilendirilen metinlerin ortak motiflerinden biri de terk edilen, şiddet gören, özgürlükleri gasp edilen ve her türlü baskıya maruz bırakılan genç kadın kahramanların babalarından ya da babanın ikamesi konumundaki kötücül erkek figürlerden intikam almasıdır. Gotik kurguların “*kötü bir babadan kaçan ve kayıp bir annenin izinde olan mazlum kadın kahraman*” (Wallace - Smith, 2009: 4) motifi, bu anlatıda yerini akli dengesini kaybetmesi nedeniyle kızına destek olamayan bir annenin manevi “yokluğuna” bırakır; kötücül baba figürü ise eylemleri yerine, reddettiği kızının yaşamındaki “yokluğu” dolayısıyla ona zulmeder.

Kontes'in sırlarla dolu geçmişi konuklar -ve okur- tarafından da öğrenildikten sonra, iç içe geçen anlatı mekânlarındaki ortak motiflerin kullanımına geri dönülür. Şöminedeki korlar, Kontes'in yüzüne vurdukça kadının çehresi

kızıl bir renge bürünür. Sohbet sona erdiğinde şöminedeki kömürler sönmüş, kızıl korlar çoktan sönmelenmiş, oda ise karanlığa gömülmüştür:

Ve onu anladığımı sanıyordum. Zira ruhum, tarifsiz bir korkuyla doluydu. Ama bu korku, nedenlerini bilmediğimiz ya da anlamadığımız zamanlarda korku sandığımız o büyüleyici, cezbedici ve uyuşturucu zevkten yoksundu artık. Anlaşılmaz olanın, bilinmeyenin yerini bilgi aldı, korku on misli arttı, acıyla, şefkatle arttı, yakıcı bir merhametle yayıldı; ama coşku ortadan kayboldu. [...] Umutsuzluğun dehşetinde, coşku yerine anlaşılmaz bir sessizlik bulunur. İşte benim ruhum da, umutsuzluğun dehşetiyle ve sessizlikle doluydu (Gippius, 2001: 239).

И, должно быть, я понял ее. Потому что невыразимый ужас наполнил мою душу, но в этом ужасе уже не было того пленяющего, притягивающего и обезволивающего восторга, который смешан со страхом, когда мы не знаем или не понимаем причины страха. Непонятное, неизвестное сменилось знанием, ужас удесят�ерился, расширился болью, состраданием, насквозь колющей жалостью, - но восторг исчез. [...] В ужасе отчаянья нет восторга. Есть тупая тишина. Моя душа наполнилась ужасом отчаянья - и тишиной.

Politov'un Rusya'ya dönüşüyle, bu gizemli çiftin yolları ayrılır. Vedalaştıkları dakikalarda Politov, Kontes'in tuhaf öpücüğüyle sarsılır. Politov bu öpücüğü, yaşamla ölüm arasında bırakılmış garip bir yaratıktan almış gibidir. Korku ve teslimiyet duygularını eş zamanlı harekete geçiren *yüce* düşüncesi, bu sahnede de varlığını korur. Anlatıcı Politov, Kontes karşısında edindiği *yücelik* izlenimini şu sözlerle dile getirir:

Bu öpücükte aşka karışan ölümün tüm o soğukluğunu, tüm vakarını, tüm o gizemli yüceliğini ve ebedî, müthiş büyüleyiciliğini hissettim (Gippius, 2001: 241).

Я почувствовал в этом поцелуе весь холод, всю торжественность, все неразгаданное величие и вечную, грозную пленительность - Смерти, соединенной с Любовью.

Son karşılaşmalarının ardından Politov ile Kontes'in birlikteliği sona erer ve aradan uzun yıllar geçer. Kontes, ilerleyen yaşına rağmen hâlâ hayattadır. Oysa onun tek ümidi ölüm yoluyla, diğer insanlar gibi "bilmemenin mutluluğu"nu tadacağı öteki dünyada özgürleşmektir. Eserin bitiminde ise konukların bir araya geldiği ilk anlatı mekânına geri dönülür. Şömine, ateş, sohbet ve gece gibi öykünün biçimsel niteliklerini belirleyen motiflere öykünün son bölümünde de başvurulur. Böylelikle hem şimdiki zamana hâkim kılınan betimleyici öğeler ve atmosfer hem de anlatılan zamanın atmosferi arasında metin içi motifler yoluyla paralel bir form yaratılır. Bu form, aynı zamanda eseri akşam/gece hikâyeleri geleneğine eklemler. Şöminede sönmeye çoktan yüz tut-

muş olan kömürler kızılığını kaybetmiş, oda kararmıştır. Odaya çöken sessizlikle birlikte konuklar, hareketlenmeye cesaret edememiştir. Hepsi, bilinmezliğin güvenli sularında kalma isteğiyle, her şeyi bilme yetisinin lanetinden korkmaya başlamıştır:

Politov sustu. Arkadaşları da... Şöminedeki kömürler sessizce sönmüldü. Duvarlar karardı. Perdeler karardı. Karanlık, sıcak ve ağır bir sessizlik vardı. Zaman durmuş gibiydi. Karanlık geleceğin karanlık dalgaları, sessizce, şimdinin durağan sınırlarını aştı. Zahirî, tanıdık geçmişe dönüşmek üzere... (Gippius, 2001: 242).

Политов умолк. Молчали и друзья. Угли гасли, безмолвные, в камине. Темные стены. Темные занавеси. Темная, теплая и тяжкая тишина. Время как будто остановилось - так безгласно перекачивались темные волны темного Будущего через недвижный рубеж Настоящего, - чтобы превратиться в уже видимое, ведомое Прошлое.

Zinaida Gippius'un *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* adlı eserinin Gotik atmosferini yaratan ve güçlendiren motiflerin bir bölümü, metin içinde sıklıkla yinelenmesi bakımından okurun dikkatini çekerken; diğer bir bölümü de incelenen metnin öncül ve çağdaş metinlerle diyalogunu ortaya koyar. Nitekim Freedman, motifin farklı çalışmalarda ortaya çıkan bir tema olabileceği gibi tek bir çalışmada yinelenen bir unsurun da motif niteliği taşıyabileceğine dikkat çeker (2009: 61). Bu bağlamda, metnin başlıca motiflerinin metin içi motifler ve metinler arası motifler olarak iki grupta incelenmesi mümkündür.

	Metin içi motifler	Metinler arası motifler
Aktörler		Yetim kadın kahraman
		Zalim baba figürü
		Akıl hastası anne figürü
Nesneler	Şömine (atmosfer) Karanlık oda (atmosfer)	
Olaylar		Baba katli
		Delirme
		Faustiyen anlaşma
		Özgür iradeyi kullanma
Duygular	İkilem Tekinsizlik Yücelik Mistisizm	
Biçimsel özellikler		Gece/akşam öyküleri
		Çerçeve öyküler

Tablo 1. *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* adlı eserde işlenen Gotik motifler şeması.

Motif incelemesi eksenli çalışmaların yöntemleri kıyaslandığında Thompson'ın önerdiği “aktörler/nesnelere/olaylar” sınıflandırmasına ek olarak, metnin özgün niteliklerine göre bizzat araştırmacılarca belirlenmiş bazı yeni kategorilerin, motif öbeklerinin belirlenmesine yardımcı olduğu görülür. Bu doğrultuda iç motifler ve diyalog hâlindeki motifler (yukarıda bahsedilen üçlü sınıflandırmaya ilave olarak) biçimsel niteliklerden kaynaklı ya da onları inşa eden motiflerin ve kahramanların duygu durumlarına hâkim olan motiflerin belirlenmesiyle desteklenebilir. İkinci gruptaki dış motiflerin, sadece Gotik şemalarla değil, onlarla aynı kaynaktan beslenerek dönemin yapıtlarına müphem bir atmosfer katan Gümüş Çağ edebiyatının alacakaranlık imgelemiyile de diyalog hâlinde olduğunun altı çizilmelidir.

5. Sonuç

Gotik edebiyatın Rus kültürüne özgü tarihî ve kültürel niteliklerle harmanlanarak ve siyasal dönüşüm süreçlerinden beslenerek kazandığı yerli çeşitlenmeler arasında, Batı yazınında *Yüzyıl Dönümü Gotiği* [Fin de Siècle Gothic] adı verilen bir yorum da yer alır. 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarına işaret eden ve Gümüş Çağ olarak tabir edilen yüzyıl dönümü edebiyatının tanınmış yazarlarından biri olan Zinaida Gippius'un *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* adlı eseri de işlediği motiflerle örülen karamsar alt metni bakımından açıkça bu dönemin huzursuz ve şüpheli dünya algısını yansıtan Gotik izlekler üzerine inşa edilir. Eser, Rus gazeteci, yazar, şair ve akademisyen İ. A. Pankeyev'in hazırladığı *Gümüş Çağ Gotik Nesri* başlığını taşıyan derlemede, Gotik türün örneklerinden biri olarak kendine yer bulur.

Metin, Gümüş Çağ edebiyatında benimsenen ve ikili karşıtlıklarla kurulan semboller evreninin en belirgin öğeleri olan aydınlık ve karanlık imgelerini, kontrast yaratacak biçimde buluşturur. Böylece merkezden çevreye doğru genişleyen bir halka boyunca sırasıyla Kontes'in, Politov'un, kurmaca dinleyiciler topluluğunun ve nihayet okurun ikircikli duyguları harekete geçirilmiş olur. Kurmaca ya da gerçek, olayların nakledildiği her şahıs, betimlemelere akseden muğlaklığın yansımalarını kendi zihin dünyasında bulur. Okurun da dâhil edildiği bu belirsizlik çemberi, bir bakıma yazarın devrinde yaşanan sosyal ve politik yenileşme hareketlerine karşı geliştirdiği tutumun doğal bir yansıması hâline gelir. Bilhassa anlatı figürlerinin özgür irade sorununa yaklaşımları ve belirli bir entelektüel birikime sahip oldukları gözlemlenen dinleyicilerin her şeyi bilme yetisini ürkütücü bulmaya başlamaları, yeni yüzyılın akılcı vaatlerine şüpheyle yaklaşan yazarın tavrını ortaya koyar.

Yüzyıl dönümü sanat dünyasında izler bırakmış bir isim olan Gippius, başta din ve felsefe olmak üzere ülkesinin geleceğine yön verebileceğine inandığı düşünsel alanlarda da söz sahibi olur. Yazarın din felsefesi anlayışında geçmi-

şin tutucu prangalarından kurtulmayı arzularken yeni olana karşı temkinli yaklaşmayı önerdiği ve bu ikilemi kurgu eserlerinde de işlediği görülür. Bu yaklaşımın bir örneği olarak *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi*'nde mistik deneyimler, özünde kendileri dışında bir olguya işaret ederler. Daha açık bir ifadeyle Faust efsanesinde olduğu gibi bu eserde de şeytanın ikamesi olan bir büyücüyle yapılan anlaşmanın vadettiği geleceği bütünüyle görebilme yetisi, metafizik bir güçten ziyade, yaşamın akılcılık lehine ancak derinliksiz bir safhaya geçişini simgeler. Bireyin özgür iradesiyle her türlü bilgiye vâkıf olmayı seçmesi ve bu seçimi neticesinde yaşamın bilinmez yapısından ileri gelen tüm keyiflerini yitirmesi, trajik bir dönüm noktası olarak sunulur. Gippius, yüzyıl dönümünde hüküm süren ve aydınların geleceğe ilişkin tasarılarını da tesiri altına alan ikilemleri ve bir tür sona ulaşma ve güzel günleri geride bırakmış olma düşüncesinden beslenen karamsar duygu durumunu motifler yoluyla yansıtır. Dolayısıyla eserde işlenen başlıca motiflerin tespit edilmesi ve bir araya getiriliş maksatlarının açığa çıkarılması, yazarın devrinde yaşanan sosyo-politik ve felsefi gelişmeler konusundaki farkındalığını ve kişisel tutumunu anlamaya yardımcı olur.

Bu çalışmada olduğu gibi, motif merkezli çözümlenmelerde, Amerikalı edebiyat eleştirmeni William Freedman'ın "Edebî Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme" başlıklı makalesinden sıklıkla faydalanılır. İlk olarak 1971 yılında "The Literary Motif: A Definition and Evaluation" özgün adıyla yayımlanan makale, yıllar içinde dünya dillerine kazandırılır ve motif odaklı çağdaş edebiyat incelemelerinde bir başvuru kaynağı hâline gelir. Freedman, sembolik değer taşıyan bir öge olan motifi bir aile, bağlantılar demeti ya da öbek olarak nitelendirir. Bu bağlamda motif, zorunluluk ya da rastlantı nedeniyle değil de sembolize ettiği şeye uygunluğu dolayısıyla tekrarlanması gereken bir unsurdur. Tanımlanabilir ve tutarlı bir biçimde bütünleşmeleri gereken motiflerin etkisi kümülatiftir ve eserin atmosferini belirleyen de onun anlamlı bir biçimde tekrar edilme sıklığıdır. Motifin gücü, bu sıklığın uygun düzenlenişiyse, önemli bağlamlarda ortaya çıkışıyla, ortak bir amaç doğrultusunda işlev kazanmasıyla belirlenir (2009: 62). Aynı zamanda motif, yazarın niyetleri ve farkındalığının da göstergelerinden ve neticelerinden biri olarak ortaya çıkar.

Freedman'ın yaklaşımı ışığında okunan *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi*, Rus sembolizminin temsilcilerinden biri olan Gippius'un nesir anlayışında motif öbeklerinin, yinelenen bir dizi sembol vasıtasıyla oluşturulduğunu gösterir. Eserde Gümüş Çağ edebiyatına özgü ikili motiflere ya da motif çifti olarak adlandırılabilir karşıt öğelerden oluşan bağlantı demetlerine başvurulur. Karamsar yönü ağır basan bu semboller ailesi, toplumsal beklentilerin ve kaygıların aynı anda gün yüzüne çıktığı istikrarsız bir süreç olan yüzyıl dönümünün ruhunu yansıtır. Bir dönüm noktasında bulunma duygusu, anlatı kişilerinin

dikkatlerini bütünüyle özgür irade problemine yöneltir ve metin boyunca insanların, geleceği öngörebilme yetisine ihtiyaç duydukları bir zaman diliminden geçildiği vurgulanır. Olumsuz duygular uyandıran motifler, özgür irade meselesinin tartışılmasında anılarından faydalanan kahramanların sözcük dağarcığını kuşatır, sohbetlerine yansır, kişi ve mekân tasvirlerine sızır ve böylelikle anlatının karanlık atmosferini ortak bir amaç doğrultusunda ve sistemli bir biçimde bütünleşerek inşa eder.

KAYNAKÇA

- Alder, Emily (2016); "Fin-de-Siècle Gothic", *The Encyclopedia of the Gothic*, ed. William Hughes, David Punter, Andrew Smith, Wiley-Blackwell, s. 248-251. Chichester.
- Aytaç, Gürsel (1997); *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Azizyan, İrina Atkovna (2001); *Dialog iskusstv Serebryanogo veka*, Progress-Traditsiya. Moskva.
- Barkovskaya, Nina Vladimirovna (2019); "Detstvo-yunost'-starost' v tvorçestve Z. N. Gippius", *Filologičeskiy klass*, 3 (57), s. 35-43.
- Berdnikova, Olga Anatolyevna (2005); *Serebryany vek*, Voronejskiy gosudarstvennyy universitet, Voronej.
- Bikkulova, İrina Anatolyevna (2016); *Fenomen russkoy kul'turi Serebryanogo veka*, İzdatel'stvo «Flinta». Moskva.
- Bonamour, Jean (2006); *Rus Edebiyatı*, çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.
- Cornwell, Neil (2001); "The European «Nights» tradition: Potocki and Odoevsky's «Russian Nights»", *Vestnik Rossiyskogo universiteta drujbi narodov*, (5), s. 5-11.
- Çernoivanenko, Yevgeniy Mihayloviç (2011); "Serebryany vek: naçalo ili konets?", *Bibliya i kul'tura*, 14, s. 1-8.
- Demçenko, Aleksandr İvanoviç (2011); *Serebryany vek russkoy hudojestvennoy kul'turi*, Saratov: SGK.
- Forrester, Sibelan - Martha Kelly (2015); *Russian Silver Age Poetry: Texts and Contexts*, Brighton: Academic Studies Press.
- Freedman, William (2009); "Edebî Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme", çev. Funda Özşener, *Yedi*, 2, s. 61-66.
- Frownfelter, Andrea (2010); *Flower Symbolism as Female Sexual Metaphor*, Ypsilanti: Eastern Michigan University.
- Garry, Jane - Hasan El-Shamy (2005); *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*, NY: M. E. Sharpe.
- Gippius, Zinaida Nikolayevna (2001); *Alıy meç. Povesti, rasskazi, stihotvoreniya*, Russkaya kniga, Moskva.
- Gippius, Zinaida Nikolayevna (2002); *Jivıye litsa*. Russkaya kniga, Moskva.
- Hetherington, Philippa (2006); *Mythos and Eros in Fin de Siècle Russia: Zinaida Gippius' Sexual Revolution*, University of Sydney, Sydney.
- İvanskaya, İ. V. (2006); "Priçini poyavleniya i rasprostraneniya frantsuzskoy kul'turi v Rossii v epohu Petra I", *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 5 (23), s. 42-47.
- Koliganova, Nadejda Anatolyevna (2011); "Gotičeskaya traditsiya v russkoy literature XIX - naçala XX veka: itogi i perspektivi izuçeniya", *İnženernıye tehnologii i sistemi*, 1, s. 203-204.
- Krebel, İrina Alekseyevna (2010); *Mifopoetika Serebryanogo veka: Oput topologiçeskoy refleksii*, SPb: Aletyya.

- Makovski, Sergey Konstantinoviç (1986); *Na Parnase Serebryanogo veka*, NY: Orfey.
- Meşçerskaya, İrina Yaroslavovna (2011); "Formı povestvovaniya v doemigrantskih sbornikah rasskazov Z. N. Gippius", *Vestnik İrkutskogo gosudarstvennogo tehniçeskogo universiteta*, 8 (55), s. 284-290.
- Moseley, Ann (2013); "Review of the Book The Catherian Cathedral: Gothic Cathedral Iconography in Willa Cather's Fiction, by Christine E. Kephart", *American Literary Realism* 46 (1), s. 91-92.
- Otsup, Nikolay (1933); "Serebryany vek russkoy poezii", *Çisla*, 7/8, s. 174-178.
- Özakın, Duygu (2021); *Karanlığın Estetiği: Rus Edebiyatında Gotik*, Nobel, Ankara.
- Pankeyev, İvan Alekseyeviç (2009); *Gotiçeskaya proza Serebryanogo veka*, Eksmo. Moskva.
- Parer, M. Özlem (2013); "Rus Modernleşmesinde Son Avangart Fenomen: Oberiu (Bir Oberiu Günlüğü)", *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53 (2), s. 531-548.
- Pyast, Vladimir Alekseyeviç (1997); *Vstreçi*, Novoye literaturnoye obozreniye, Moskva.
- Rapatzikou, Tatiani G. (2004), *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson*, Amsterdam & NY: Rodopi.
- Ronen, Omri (2000); *Serebryany vek kak umysel i vımsel*, OGI. Moskva.
- Shamina, Vera (2016); "Mystic Motifs in Silver Age Poetry and Prose", *Ghosts - or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media*, ed. Maria Fleischhack, Elmar Schenkel, NY: Peter Lang, s. 161-169.
- Shelley, Mary (2012); *Frankenstein ya da Modern Prometheus*, çev. Duygu Akın, Can. İstanbul.
- Soboleva, Yelena Grigoryevna (2001), "Osobennosti poetiki novelli Z. Gippius «Vımsel»", *Dergaçevskiye çteniya*, 2, s. 307-311.
- Sözen, Metin - Uğur Tanyeli (2005); *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tan-Metreş, Eda H. (2021); "Bir Arşiv Yaşam İncelemesi: Zinaida Gippius'un Petersburg Günlükleri", *Litera*, 31 (2), s. 857-879.
- Tetik, Kevser (2012); "Bryusov, Blok ve Mayakovski Şiirlerinde Şehir Teması", *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (4), s. 98-116.
- Veselovskiy, Aleksandr Nikolayeviç (1939); *İzbrannıye stat'i*, Leningrad: Goslitizdat.
- Wallace, Diana - Andrew Smith (2009); *The Female Gothic: New Directions*, NY: Palgrave Macmillan.
- ELEKTRONİK KAYNAKÇA**
- Karaca, Birsen (2017); "20. yüzyıl Rus edebiyatını karakterize eden süreçler" <https://t24.com.tr/k24/-yazi/20-yuzyil,1404> (Son Güncelleme Tarihi: 05.10.2017), (Erişim Tarihi: 04.10.2021).
- ELEKTRONİK-GÖRSEL KAYNAKÇA**
- URL 1. <https://tr.pinterest.com/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).
- URL 2. <https://kutahyaporselen.com/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).
- URL 3. <https://cintemani.com/tr/> (Erişim Tarihi: 24.03.2018).
- URL 4. <https://www.nationalmuseum.se/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).
- URL 5. <https://www.normawaltonartist.co.uk/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).